

王原祁（1642-1715）《擬盧鴻草堂十志圖冊》及其畫道追求

劉宇珍
國立故宮博物院
數位專案計劃

提 要

王原祁的《擬盧鴻草堂十志圖冊》（北京故宮博物院藏），雖以草堂十志為題，卻不援引當時流傳的盧鴻草堂圖像，反而刻意以十種不同的古代風格繪成十景，並建立風格與景點間不可移易的對應關係，其仿擬態度與《仿王維輞川圖卷》（Metropolitan Museum of Art）大相逕庭。本文試圖尋繹出《擬盧鴻草堂十志圖冊》裡古代風格與十景的對應邏輯，討論其詩畫表現的特殊性，並與《仿王維輞川圖卷》合觀，以明王原祁畫道追求之進程，及其復古理論的突破之處。

關鍵詞：王原祁、盧鴻、復古、詩畫關係、草堂十志圖

一、形式與意義的交會

清初正統派的畫家中，王原祁無疑是最受推崇矚目的一位。他運用形式元素、筆觸、色彩及空白，在畫幅平面上交織出充滿湧動張力的構圖，而降低畫裡物象的描繪性質，並賦予它們組構畫面的抽象質素；這些成就，令學者將之與二十世紀初年的法國畫家塞尚（Paul Cezanne, 1839-1906）相擬。¹爾後幾乎所有的研究，都環繞著「形式」的主題來進行：討論他畫論中「龍脈」、「氣勢」、「開合」、「起伏」等關乎構圖的理論；²分析他自黃公望、董其昌處所承襲的結組原則；³而他的復古，也在於透過個人筆墨與結構意念之變，與古人神會，以獲得風格的再新。⁴這些側重於形式層面的探討，標出了王原祁畫作中令人應接不暇的重點所在。然王原祁的創作，只是從抽象形式著眼，考慮如何以新的結構方式，在空白畫面上鋪排母題，並以筆墨形塑畫面的整體動感嗎？

北京故宮博物院所藏的王原祁《擬盧鴻草堂十志圖冊》，似乎透露了點形式以外的考量。在這套冊頁中，王原祁以盧鴻《草堂十志圖》為仿擬對象，分別用十種不同的古人風格，繪出盧鴻《草堂十志圖》的十個景點。盧鴻的《草堂十志圖》，描繪其隱居處所附近的十個景致，並於各景之先，題有描述或謳歌十景的志文。因著盧鴻兼具了畫家與詩人的身分，⁵且將自己的隱居勝地繪成圖畫，故早期的畫史記載，便將此作與王維的《輞川圖》相比，⁶而成為隱居圖類的兩種圖像傳統。現所習見之盧鴻《草堂十志圖》（圖1），雖裱成長卷的形式，然各景

1 最早提出的人是J. P. Dubosc, "A New Approach to Chinese Painting," *Oriental Art*, vol.III no.2, (Summer, 1950), pp.51-53.後亦有許多學者一循此觀點討論，見郭繼生，《王原祁的山水畫藝術》（臺北：國立故宮博物院，1981），頁99-101。

2 Susan Bush, "Lung-mo, K'ai-ho, and Ch'i-fu: Some Implications of Wang Yuan-ch'i's Three Compositional Terms," *Oriental Art*, vol.III no.3, (Autumn, 1992) pp. 120-27.而曹星原的〈龍脈、氣勢—試論王原祁《輞川圖》之構成與表現〉，《清初四王畫派研究論集》（上海：上海書畫出版社，1993），頁743-56，雖未就所謂龍脈、氣勢等原則進行定義的探討，卻也著重分析畫面的形式構成。

3 Mae Anna Quan Pang, *Wang Yuan-ch'i (1642- 1715) and Formal Construction in Chinese Landscape Painting*, (Ph. D. dissertation, University of California, Berkeley, 1976), pp.28-44.

4 Wen Fong, "Wang H'ui, Wang Yuan-ch'i, and Wu Li," in Roderick Whitfield, *In Pursuit of Antiquity: Chinese Paintings of the Ming and Ch'ing Dynasties from the Collection of Mr. and Mrs. Earl Morse* (Princeton: The Art Museum of Princeton University, 1969), pp.180-86.

5 畫家的身分見張彥遠，《歷代名畫記》，《畫史叢書》一（臺北：藝文出版社，1974），卷九，頁114。（收於《畫史叢書》一，臺北：藝文出版社，1974），詩人的身分則見（清）曹寅、彭定求等輯，《御定全唐詩》，臺灣商務印書館據國立故宮博物院藏本影印（臺北：臺灣商務印書館，1983），卷123，頁1-6。

6 如《宣和畫譜》（收於《畫史叢書》一），卷十，頁475，謂盧鴻：「畫草堂圖，世傳以比王維輞川草堂。」且將兩者並排而書。

獨立，不相連屬，其構圖意念實與冊頁無異。王原祁掌握了畫幅形式的要點，以冊頁的形式來仿擬盧鴻《草堂十志圖》，然卻以古代大師的風格聯繫景點，與當時流傳所謂的盧鴻畫跡完全不同。則王原祁何以要採用完全脫略盧鴻版本的方式來仿擬盧鴻？又爲何必定要以古代大師的風格繪出各個景點？他所關懷的，是重新塑造《草堂十志圖》的圖像，還是重新詮釋志文的意象？

此外，在《擬盧鴻草堂十志圖冊》的題識裡，往往出現應當以某某風格才可圖繪某某景點的語句。以〈羈翠庭〉一開爲例，王原祁題云：「羈翠庭，山深處也，靜似太古，仿北苑設色，方表其意。」⁷可見運用既成風格以適切地表現景點，是王原祁在創作當下的重要考量。若景點本身真找不到適當的風格，還可以用「借意」的方式搭配；如〈雲錦淙〉一幀，便「借桃花春水之意」，用趙令穰、趙孟頫的風格呈現。故知王原祁相當刻意地以某種古人風格來對應景點，即使在無法可想之際，仍得以借意的方式貫徹。這「唯有某種風格，方能曲盡該景妙處」的態度，使得冊頁裡所運用的各種風格，在表現景點的時候，帶有獨一無二的排他性；風格本身的形式程式，便蘊含了某種景致的特點。故在畫家的觀念裡，〈枕煙廷〉只能以米家的風格處理，不可用王蒙的筆意取代。這意謂著王原祁不只將風格視爲單純的紙上形式，風格本身的形式內容，更可以作爲表意的載具。然而古代大師的風格何以能表達形式以外的意涵？王原祁對各家風格的想法究竟爲何？他將某風格去配應某景點的邏輯又何在？

而《擬盧鴻草堂十志圖冊》似乎與王原祁的另一件名作《仿王維輞川圖卷》（1711，Metropolitan Museum）有著密不可分的關係。《仿王維輞川圖卷》的卷尾跋文中，王原祁題到：「…近與寄翁老先生論交已久，三年前擬盧鴻草堂圖，即相訂爲輞川長卷…」。⁸這段話，明確地標示出《擬盧鴻草堂十志圖冊》與《仿王維輞川圖卷》的相對成畫時間，雖則冊頁上並無有任何關於成畫年份或受畫者的資訊，然其層疊活潑渾然一氣的筆法，確爲王原祁本色，故知王原祁《擬盧鴻草堂十志圖冊》約成於1708年。

然王原祁在題跋中所提及的，不單單只是成畫的時序，還透露了創作構思的軌跡。依據時間點去推算，王原祁在創作《擬盧鴻草堂十志圖冊》時，心中便已

7 其他具有類似意圖的題識，尚有〈枕煙廷〉的「山峰枕煙，用筆位置惟氣與神，此妙米家得之。」，以及〈滌煩磯〉的「筆墨奔放，水石容與，此江貫道得力處，以寫滌煩磯，庶幾近之。」等。本冊的全部題語，請見附錄（二）。

8 見Roderick Whitfield, *In Pursuit of Antiquity*, p.203.

浮現繪製《仿王維輞川圖卷》的想法。這兩件作品，不論就題材或用意而言，皆呈現了相互呼應的關係。王原祁所仿擬的對象—盧鴻與王維，皆是唐朝時人，皆兼具了詩人與畫家的身分，均曾圖繪自己的隱居處所，且留有相應的文字作品〈嵩山十志〉與〈輞川集〉。⁹ 古來畫史即將「草堂」比配「輞川」，故王原祁在繪製《擬盧鴻草堂十志圖冊》時一併思及王維，似乎相當自然。

不僅如此，王維本身更是董其昌所倡議之南宗畫統的最高典範，對王原祁的意義自非等閒。而王原祁既在創作《擬盧鴻草堂十志圖冊》時念及王維，則王維於畫史典範中的意義，亦必反過來影響王原祁創繪《盧鴻草堂十志圖冊》的當下。這兩件作品的創作意念交纏激盪，使得《擬盧鴻草堂十志圖冊》，除可單純視為盧鴻《草堂十志圖》的新詮外，更應與《仿王維輞川圖卷》合觀，將之置於王原祁的繪事追求以彰顯其價值。

然王原祁在這兩組相互輝映的作品中，卻採取了迥然不同的仿擬策略。在《擬盧鴻草堂十志圖冊》裡，王原祁完全脫略了當時可見的古本構圖，並特意運用十種風格模式來詮釋這十個景點，其欲脫離盧鴻構圖的束縛甚明。然《仿王維輞川圖》，卻是以「未見粉本，不敢妄擬」的態度，等待了兩年多，等到石刻本出現，方肯下筆。是以今日所見之《仿王維輞川圖卷》，雖在虛實之張力、躍動的色彩、與酣暢的筆觸上，流露出王原祁的個人風貌，然在構圖上，實仍以刻本為宗。這殊異的創作態度，有什麼樣的深意？在王原祁的繪畫生命裡，又佔有什麼重要性？

這些糾結重疊的問題，早已超越了抽象的形式組構，而進於形式的意義層面，絕非單純的畫面分析得以解決。風格之所以能乘載意涵，與層累的畫史認知有密不可分的關係；風格便是在這個前提下才得以成為表意的方式。而王原祁運用風格的形式與意義來繪製《擬盧鴻草堂十志圖冊》，與他自身的畫道追求又有何干？本文擬就上述問題，進行討論。

9 (唐) 盧鴻，〈嵩山十志〉，《御定全唐詩》，卷123，頁1-6；(唐) 王維，〈輞川集〉，見《御定全唐詩》，卷128，頁7-10。

二、風格與景點的比配

畫家刻意地以風格配應景點，並建立兩者不可移易的關係，乃是此作最特殊之處。這樣的關係，有賴圖像風格與景點描述之對應性的建立；他筆下的風格，必須具備一定的可辨識性，足以讓他的觀者瞭然其運用的風格傳統源出何人。故王原祁所繪的風格必有所本；而了解王原祁的選擇，亦可幫助我們理解時人眼中特定風格的形式樣貌與引申意含。除此之外，這些古人風格與文本內容的對應，更反映了不同以往的詩畫關係。

在這套冊頁裡，最直接的圖文對應方式，便是從文字所指射的物象著手。如以黃公望風格來對應〈倒景臺〉（圖2）一景，便是因為黃公望風格中的平臺母題，恰與〈倒景臺〉的景點類型相同。這也意味著「平臺」乃時人辨認黃公望風格的要項之一。與此相似的，還有〈期仙磴〉（圖3）一景，用的是吳鎮風格。「磴」，本是「山中石級」之意；而此景之奇，在於「危磴穹窿，迴接雲路」，故山中綿長的石階，乃是此景之重要物象。乍見之下，似乎找不到與吳鎮的關聯。然在王時敏所作《小中現大冊》中，有所謂吳鎮《關山秋霽》的縮圖（圖4），¹⁰小徑迂曲，隨山勢蜿蜒而上，盡頭處，則有一山門矗立；〈期仙磴〉之構圖結構，實源出於此。而在其他仿吳鎮風格的作品裡，亦可見山徑母題忽而直上、忽而遠去地迤邐蜿蜒，如王原祁另一件藏於北京故宮的《仿吳鎮山水圖軸》（圖5）一般。這種做法，僅見於仿摹吳鎮的風格，故知在時人理解的吳鎮風格中，山徑母題是相當重要的元素。而王原祁亦是因為吳鎮風格中的山徑元素，而用以繪製〈期仙磴〉一景。

除了物象之外，景點名稱中的地點「形容詞」，也是聯想的依據。如〈枕煙廷〉（圖6）一景，形容山峰秀拔如枕雲端的景象，與米家風格那霧繞山腰，並與山體形成虛實對比的形式相吻合，故以米家「煙雲變滅」的特色來對應〈枕煙廷〉的「枕煙」。¹¹與此相似的配應模式，還有〈金碧潭〉（圖7）一景。金碧潭，乃是以熠熠金碧形容來潭水之波光粼粼。而王原祁則直接選取金碧山水的風格表

10 因此圖之左頁有董其昌之題識，故知為（元）吳鎮〈關山秋霽〉之縮圖，見《景印明董其昌徵宋元人縮本畫及跋》（臺北：國立故宮博物院，1981），頁38、39。

11 如（元）夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷四，〈米友仁〉條：「米友仁...作山水清致可掬，略變其父所為，成一家法。煙雲變滅，林泉點綴，草草而成」，便提到「煙雲變滅」之形容，見《畫史叢書》（二），頁765。

達。¹² 由於志文中提到：「有助芳陰，鑿洞虛，道斯勝矣」，故王原祁稱此潭「爲十幅勝地」；而金碧山水的風格，本多用於描繪仙家景緻，¹³ 這畫史的既成看法，亦回過來呼應了景點的「勝地」之意。風格的畫史定見與志文的敘述間實有耐人尋味的互動關係。

而〈雲錦淙〉(圖8)一景，也是由景名的形容入手。雖未找到直接對應的風格，王原祁已明白指出要借「桃花春水」之意，¹⁴ 以擅寫江南風光的趙令穰、趙孟頫風格來表現。¹⁵ 他運用趙氏風格裡的平遠構圖與粉嫩色調，與桃花、遠岸等習見母題，在畫幅左上方較高處畫上桃岸流水，右側稍低處則畫秀出雲表的山峰。高處的流水，與山腰的白雲皆以留白處理，造成了雲如流水、流水如雲的曖昧性，繪出了「雲錦淙」以雲錦來形容水流的景名意象。

此外，若景點名稱的線索仍不夠，還有志文的描述可以依循。王原祁在這方面有些特別的選擇：如〈樾館〉(圖9)一景，在志文的描述中，謂之「即林取材，基巔柘，架茅茨」，可知是一天然林木搭成的小屋，而盧鴻的《草堂十志圖》亦作此描繪(圖10)。然王原祁的畫裡，卻不見對建物的突出描繪，反而是山水間文士的相與造訪、對話，呼應著志文裡「清談娛賓，斯爲尙矣」的情境，所採用的則是王蒙風格。在王時敏的《小中現大冊》中有王蒙《林泉清集》的縮圖(圖11)，¹⁶ 前景描繪的便是幾位文士席地對坐的場景，「集會」、「娛賓」的意

12 此景王原祁「兼用趙承旨、千里筆」，指的實是金碧山水風格。「金碧」之典出於《圖繪寶鑑》，卷二，見《畫史叢書》本，頁691。之前的記載只謂「著色山水」。趙伯駒在董其昌的眼中，是繼承了「李思訓父子著色山水」而來的。見董其昌，《畫禪室隨筆》(收於楊家駱主編，《觀賞彙錄》上，臺北：世界書局，1979)，頁43。而此處兼提趙孟頫，則是清初人將趙孟頫風格概括爲青綠風格的結果。例如《王司農題畫錄》卷下，第110條有言：「趙松雪畫爲元季諸家之冠，尤長於青綠山水」句，見王原祁撰、王保謨輯校，《王司農題畫錄》，收於《甲戌叢編》(臺北：世界書局，1976)，頁201。而翻閱清初四家畫冊，仿趙孟頫者，多作青綠，顯示在清初時，趙氏風格已與青綠合流，且儼然成爲青綠之代表。又董其昌之時，已有「趙令穰、伯駒、承旨三家合併，雖妍而不甜」之言出現，見董其昌，《畫眼》(收於楊家駱主編《明人畫學論著》上，臺北：世界書局，1975)，頁26。故知將趙孟頫與趙伯駒兩家合併而論，已有前例。

13 金碧風格，本身多用以描繪理想的、仿若仙境的景色。例如舊題(宋)趙伯駒作《仙山樓閣圖》，見《中華五千年文物集刊 宋畫篇》4(臺北：國立故宮博物院，1986)，圖193，頁195。

14 參見附錄(二)王原祁之畫上題識。

15 關於趙令穰，董其昌屢屢稱「畫平遠，師趙大年」，見前引董其昌，《畫禪室隨筆》，頁39。而王原祁其他仿趙令穰之作，亦有江村花柳般的江南風韻，如北京故宮《仿宋元山水圖冊》，圖見蕭燕翼編《四王吳惲繪畫》(香港：商務印書館，1996)，頁162。至於趙孟頫與趙令穰並稱，係因明末以來三趙風格已有合流傾向，注12亦已舉出。若欲窺時人對三家風格較明確的認知，亦可自王原祁與其他人的仿古作中見其端倪。大抵趙令穰風格專指平遠景致，而趙伯駒則是金碧輝煌的仙家景色。趙伯駒與趙令穰的風格，有較明確的分野；趙孟頫的風格，則兼通於二者。

16 《景印明董其昌仿宋元人縮本畫及跋》，頁36、37。

象濃厚。王蒙現存的畫跡中，有不少描繪文人聚會的作品，除《林泉清集》之外，臺北故宮的《芝蘭室圖》（圖12）亦有眾人集會相談的景象。¹⁷ 王原祁於此景選取王蒙風格，顯示時人所認知的王蒙，除了那擾動的牛毛皴外，在聳立的山脈背景前伴有文士活動的構圖模式，亦是他們所認知的王蒙，故可為王原祁援引來描繪「集會」、「訪友」、或「娛賓」的性質，而成就了〈樾館〉一景。

〈冪翠庭〉（圖13）亦然。其「崖巘積陰，林蘿沓翠，其上綿冪，其下深湛」的景象，¹⁸ 儼然是王維〈竹里館〉一詩中「獨坐幽篁裡」的意境。王原祁以為，必得「仿北苑設色，方表其意」。然這如何能與董源畫風連結呢？在王時敏《小中現大冊》中有幅趙孟頫仿董源《松下鳴琴》的縮圖（圖14），枝柯交錯下，撫琴高人臨流獨坐，一派與世隔絕、靜謐獨樂的情境，與王原祁的〈冪翠庭〉，有著相同的結構。王原祁三十五歲那年，便從王時敏手中，接下其所作之《小中現大冊》，終其一生，心慕手追。¹⁹ 一遇「其上綿冪，其下深湛」的意象，自然聯想到此幅造境。而此作題為趙孟頫仿董源之作，追本溯源，自當屬董源風格。而《松下鳴琴》之圖本，在當時不僅在王時敏《小中現大冊》出現，在王鑑的《仿宋元山水冊》（上海博物館藏）、²⁰ 與王翬所作《小中現大冊》（上海博物館）中亦可得見，²¹ 故知此圖於該文化圈之普及程度。時人見到王原祁竟以董源《松下鳴琴》為底稿來呈現「冪翠亭」的意境，定然有所會心！此外，王原祁又在特別標舉出「設色」一事，而呼應了〈冪翠庭〉之「翠」字。

依據志文的描述而繪製的，還有〈洞元室〉一開（圖15）。志文謂此景為「因巖作室，即理談玄」之處，而王原祁「仿荆關遺意」以寫之，應是著眼於志文裡提到的巖石。按郭若虛在《圖畫見聞志》中謂：「石體堅凝，雜木豐茂，臺閣古雅，人物悠閒者，關氏之風也」，即以善於描繪堅硬凝重的石體來描繪關仝

17 圖見高居翰，《隔江山色》（臺北：石頭出版社，1994），頁150、151。臺大藝術史研究所邱士華同學於「2000年學生論文發表會」所發表的〈雅集型齋室圖-王蒙芝蘭室圖研究〉（待發表）中，也指出王蒙芝蘭室圖所具有之雅集性質，可為之證。

18 參見附錄（一）。

19 見《王司農題畫錄》，頁163，第24條〈仿設色大痴巨幅李匡吉求贈〉（1710）：「余先奉常贈公彙宋元諸家，定其體裁，摹其骨髓，縮成二十餘幅，名曰縮本...華亭宗伯題冊首云『小中現大』。又每幅重題鑑賞跋語以見淵源授受之意。先奉常於丁巳（1677）夏初，忽以授余，其屬望也深矣。余是年三十有五，拜藏之後將四十年手摹心追...」。

20 Wai-kam Ho, *The Century of Tung Ch'i-ch'ang 1555-1636* (Kansas City, Mo.: Nelson-Atkins Museum of Art, 1992), vol.1, p.359, 左下圖。又參見徐邦達，《古書畫偽訛考辨》（南京：江蘇古籍出版社，1984），下卷，頁154-5。

21 Wai-kam Ho, *op. cit.*, p.442, 左圖。有王時敏題「小中現大」四字。

的風格。²² 故在此圖中，王原祁即以荆關「石體堅凝」的風格繪出石質的厚重感。²³ 而屏嶂般的岩石，圍繞出與世隔絕的空間，孤亭中對坐的兩人，呼應了志文「即理談玄」之意。

以荆關風格來圖繪多石之地，並非王原祁首創，倪瓚與趙原合作的《師子林圖》，即因蘇州師子林以怪石為勝，遂以荆關風格圖繪。倪瓚且題云：「余與趙君善長（原）以意商確作師子林圖，真得荆關遺意，非王蒙所能夢見也…」。²⁴ 足見荆關風格，自元代以來，便是文人畫家們極欲追索探究的古典風格，故有此正彼誤等批評出現。而王原祁在〈洞元室〉一景中繪出的物象，除了堅凝的石體之外，還有亭臺之雅、與悠然談玄之人，似乎又順著志文對「洞元室」的描述，而回過頭來呼應畫史中所敘述、而前人卻未嘗表現的荆關面向——亭臺古雅、人物悠閒。

至於〈滌煩磯〉（圖16）一景，王原祁仍是依照盧鴻志文裡「飛流攢激，積漱成渠」的意象，將之想像為「水石容與」的場面，而取江參的風格來描繪。只是畫史中並沒有什麼關於江參風格的經典描述，江參也非堪與黃公望諸人比擬的大家，清初畫人亦少仿擬其作，故其風格的模式並不明確。然留下的記載、或畫跡，實多描繪水天無盡之景，²⁵ 這或許便是王原祁選擇的原因。而用次要風格配應景點，亦可窺王原祁致力以不同風格來搭配十景的苦心。

而〈草堂〉（圖17）一景，則不同於前三種呼應模式。由於〈草堂〉是盧鴻隱居生活的中心，也是整個《草堂十志圖》的樞紐所在。在選取對應風格時，王原祁便直接採取與盧鴻《草堂圖》並稱的王維風格來描繪。王原祁在畫上所題「右丞山莊圖」，不知為何，²⁶ 然圖中隱士所居的屋舍以矮牆圈圍出袋狀空間，在

22 (宋)郭若虛，《圖畫見聞志》，卷一，〈論三家山水〉，收於《畫史叢書》（一），頁158。而關仝又師荆浩，故兩人風格經常並稱。

23 畫史中論及堅硬石質的，只關仝一家，故取荆關風格為之。

24 (清)張照等輯，《石渠寶笈》，臺灣商務印書館據國立故宮博物院藏本影印（臺北：臺灣商務印書館，1983），卷十四，頁123b-124a。

25 關於江參的描述，早期畫史如鄧椿《畫繼》裡提到「其《江居圖》，作無盡景」，見《畫史叢書》（一），頁292。而《圖繪寶鑑》亦謂之「深得湖天之景，平遠曠蕩」，頁95。董其昌《畫禪室隨筆》中則提到：「余買龔氏江貫道江山不盡圖。法董巨……」，頁22。可知江參素以水石江天之景為人認知，或可為王原祁選取之因；現傳世畫跡裡亦有如臺北故宮《千里江山圖卷》，及Freer Gallery的《江山無盡圖》。

26 王原祁自題：「以右丞山莊圖寫之」（見附錄二之跋文）。查王維「山莊圖」於《宣和畫譜》中有載，然未見存世畫跡。見《宣和畫譜》，卷十，頁477。

盧鴻的〈草堂〉（圖1）一景及王維的《輞川圖》（圖18）中皆可見，為唐人空間構成之遺緒；王原祁便以這種處理方式作為王維風格的識別樣貌。

王原祁在最重要的〈草堂〉一景，以所謂的王維風格繪製，更說明了王原祁將盧鴻與王維放在一起思考的意圖，《仿王維輞川圖卷》與《擬盧鴻草堂十志圖冊》的呼應性與關聯性是必然存在的。而在繪製《擬盧鴻草堂十志圖冊》的當下，王原祁對臨仿王維《輞川圖》的意圖也如影隨形地影響著《擬盧鴻草堂十志圖冊》創作。

綜觀王原祁的選擇，風格本身的形式程式雖是配應的重點之一，然將形式與景點或志文接軌的橋樑，不光是形式，還有人們對於風格整體的認知；包括該風格的畫主、該風格的形式特徵、以及世人對此風格的評判等，都是畫史堆疊積累的成果。故可直接以畫家本身來對應；如王維之與盧鴻配應，除了形式的因素外，兩者的時代、身分、齊名的畫作等，更是這對應的邏輯裡不可或缺的元素。而將原本作為臨摹程式的既成風格，搭配帶有文字敘述的十景，本身已需觀者謹敏慧眼以查其奧妙；畫史論述與文字描述的呼應，又為之平添豐富的意義層次。如〈洞元室〉之作，不只在找到適於描繪石體的荆關風格，畫裡出現的母題，同時亦暗合畫史對荆關風格的描述；〈金碧潭〉的繪製亦然。風格，不只是單純的形式結構，層疊的畫史論述，使風格成為富含意義層次的形式。

（表）各景點對應之風格一覽

呼應物象	〈倒景臺〉——黃公望風格 〈期仙磴〉——吳鎮風格
呼應景名的形容詞	〈枕煙廷〉——米家風格 〈金碧潭〉——趙伯駒、趙孟頫風格 〈雲錦涼〉——趙令穰、趙孟頫風格
呼應志文內的描述	〈榭館〉——王蒙風格 〈翠庭〉——董元風格 〈滌煩磯〉——江參風格 〈洞元室〉——荆關風格
呼應作者	〈草堂〉——王維風格

三、詩意的營造

而草堂十志之繪，不可能脫離盧鴻的文本。後人將盧鴻之志文，收錄於《全唐詩》中，我們或許可以從詩意圖的角度來觀察王原祁筆下的《草堂十志圖》。

除了讓風格本身的形式及畫史論述與十景志文對話，王原祁亦做了些刻意的處理，令景點的詩意更加深刻。如在〈倒景臺〉（圖2）一景中，除了運用黃公望的風格外，他還在圖上接連畫了四座平臺，用以呼應志文中所謂：「登路有三處可憩，或曰三休臺」之意；最上層的便是倒景臺。臺中央一昂首前行的人物，點出了「氣凌倒景」的氣勢。²⁷ 而此臺不同於其他三個平臺，呈左高右低之勢，顯得更為陡峭；朝著平臺高處前行的人物，則塑造了逆風、御風的意味。高臺左方空白處，題有「人家在仙掌，雲氣欲生衣」一聯，語出王維，²⁸ 彷彿是此情此景之榜題，與黃公望風格、與整體畫意可說是配合無間。

而〈期仙磴〉的石徑由下垂直而上，分成兩段，直入峰頂。這種垂直的處理方式，相較於王原祁其他仿吳鎮《關山秋霽》圖的作品（圖19），顯得十分特別。垂直的山路，本就難登，又通往最高之處，更加深了仿若登天的意象，扣合了景名之「仙」字；而矗立於石磴盡頭的山門，似乎也成了登仙之門。不只如此，王原祁又在下段之頂端，繪一策杖高士，欲往上段石徑邁進，這是更上層樓的期待：這個高士，點出了期仙磴的「期」字；點出了景點名稱的意境。

然王原祁有時又不謹守著志文所透露的訊息。如在〈洞元室〉（圖15）一景，原在盧鴻《草堂十志圖》裡渾然天成的大岩洞（圖20），在王原祁筆下，卻成了周圍環繞著岩壁的涼亭。志文「因巖作室」的意思，為王原祁刻意解讀為「依傍著巖壁而修築的屋室」，將原本的山洞，換成了涼亭。但涼亭的描繪，極不類志文裡「室」的隔絕意涵，似非讀了志文後望文生義的聯想。而〈金碧潭〉（圖7）一景，潭水應是該景點的主角，然在王原祁的處理下，卻只佔了畫幅左側不到三分之一處。所有的景點，已非原本盧鴻《草堂十志圖》以人物與奇特地貌間之互動為全幅焦點，而是遠望的、整體的、不特別標示出中心景物的山水冊頁。王原祁的〈洞元室〉，雖沒了巖洞，然「室」的隔絕含意，已被環繞亭子的

27 王原祁一般的山水畫上，甚少畫人，偶有點景人物，亦以漁夫樵者為多；且「人物」並非黃公望風格之必需母題（其存世畫跡中，除《富春山居圖》外，幾無人煙），可見「倒景臺」圖中的人物，極為重要，是王原祁刻意加上以呈現詩意的。

28 《御定全唐詩》，卷128，頁128。

山壁所取代。這意味著王原祁有意將詩意鑄鑄於整幅畫面，運用整體的畫面，來表現志文意涵，而非聚焦於特寫式的「景點」上。

不以特寫的方式描繪景點，是此冊極不同於盧鴻《草堂十志圖》之處。即使是以風格本身常用的母題、及圖繪模式來對應文字，甚至以細膩的點景人物來點出詩意，王原祁仍有意避免「圖上物象」與「文中物象」直接而淺白的對應。是以〈金碧潭〉一景，主角「潭水」被移到了畫面的一側。即如〈草堂〉一開，草堂也非居於畫幅中央。這透露了王原祁不只要將風格單純地與志文相配，而是要應用整幅畫的風格直接來繪出詩意；意即，風格本身，便是詩意的凝結。撇開了志文脈落，單單看畫作本身，無一不是仿古風格的組構，充滿了王原祁畫作中的虛實張力，可以跳脫所有的文脈來欣賞；然結合上志文的意境，卻又無一不能同時體現詩意。他有意要讓此冊作品的每一開，同時兼具這兩種特質：同時可作為仿古冊或詩意冊，且不令詩意之繪，影響其作為仿古風格的各項條件。

詩意圖之作由來已久，然到了晚明，詩意圖繪製之風特盛。畫家擇選詩中所描述的物象與場景描繪，透過文字與圖像間的呼應或互補，表現兩種藝術型態組合在一起的韻味或趣味。當時除流行圖繪白居易的〈琵琶行〉外，²⁹吳地畫人亦常取用唐人詩句的一聯，繪成較具展示性的長軸。³⁰此外，詩意圖冊亦是時人經常採用的方式。入清之後，此風未嘗稍歇，即使是直接繼承董其昌而來的正統派畫家，亦有詩意圖之繪。而圖像與詩意的呼應，也因正統畫派獨特的仿古特質而有了新的面貌。在王時敏的《杜甫詩意圖冊》（1665，北京故宮博物院藏）裡，風格開始參與詩意的描繪。

在這套十二開的冊頁裡，可以見到風格與詩意相呼應的嘗試。其中一幀畫「石出倒聽楓葉下，搖櫓背指菊花開」之詩意，畫中的三角形山體、平臺、灑落著苔點的稜線與傾側的樹等，都是時人仿摹黃公望風格的慣用程式。詩句中描述的是秋日的景象，而王時敏卻直接以黃公望的風格圖繪（圖21），何故？在王原祁的《麓臺題畫稿》中，我們可見到他屢屢嘆惋未能親觀其先大父（王時敏）平生所見黃公望的最佳作品《秋山圖》，³¹故知王時敏在這裡，實運用了「黃公望

29 林麗江，〈明代琵琶行敘事畫之研究〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文），1991，頁20。

30 劉巧楨，〈晚明蘇州繪畫中的詩畫關係〉，《藝術學》，6（1991年1月），頁42-55。

31（清）王原祁，《麓臺題畫稿》，收於盧輔聖主編，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社1992），第8冊，第33條〈仿大癡設色秋山與向若〉，頁706；第42條〈仿大癡設色秋山為鄒拱宸〉，

曾繪一絕世名跡《秋山圖》的概念（甚至是《秋山圖》的畫稿也說不定）來繪製杜甫的秋日詩意。而「請看石上藤蘿月，已映窗前蘆荻花」（圖22），亦以類似吳鎮《蘆花寒雁圖》（圖23）的畫法繪出；此亦為藉風格描繪詩意的一例。然題跋中不僅無一語道及畫家的嘗試，同冊的其他幾開，亦不見風格與詩意間如此饒富興味的對應關係。王時敏欲以畫史風格和詩意對話的企圖仍十分渾沌。有趣的是，在末頁題跋裡，王時敏題云：

……顧以肺腸枯涸，俗賴填塞，於作者意愜飛動之志，略未得其毫末。詩中字字有畫，而畫中筆筆無詩，漫借強題，鈍置浣花翁不少。慙愧慙愧！³²

顯是自認為在詩畫關係上力有未逮；詩中固然有畫意，惜自己無法藉畫筆表現詩意，只能勉強題句其上。

王時敏的遺憾，與詩意圖的繪製理想有關。「詩中有畫，畫中有詩」，是蘇軾用來讚譽王維的用語，³³日後卻成為繪製詩意圖的最高標準。然而詩與畫，本是不相及的兩種表現方式。由詩到畫，得經過許多轉換的過程，需於畫面上，透過「筆、墨、色」的基本元素，繪出物象，而與詩文有所互動，以產生詩畫呼應的效果。過去的詩畫關係，是透過畫家的慧眼，簡擇應該繪出或隱藏的「物象」；用以與詩文對話的，多是物象本身。至於藉以描繪物象的風格手法，只是氣氛的營造，少與詩文互動。

然王原祁在《擬盧鴻草堂十志圖冊》中，不單是運用物象，更運用了乘載著豐富意義的既成風格來圖繪詩意。此處的「風格」，包括形式的樣貌與畫史的認知，這不僅是人文傳統的積累沉澱，也是繪畫所獨有的語彙，無法以文字替代，亦無法由單一的物象指射。在以往的詩畫關係裡，風格語彙只是個媒介物，與詩意本身無涉，並沒有參與意義的塑造。而王原祁《擬盧鴻草堂十志圖冊》的嘗試，則是將文字意象直接轉譯為繪畫的語言，以更貼近於繪畫行為本質的風格語彙，架接起這兩種原本無法相互溝通轉譯的藝術型態，而成就了詩畫一體的理想。故單看此冊之畫面形式而不論文字時，各圖皆可作為純粹的擬古畫看待；然一旦思及其文本，則各圖又能即刻詮釋詩意。必得在對風格之意識與敏感度極其

32 蕭燕翼編，《四王吳惲繪畫》（香港：商務印書館，1996），頁34。

33（宋）蘇軾，《畫摩詰藍田煙雨圖》，《東坡題跋》，收於《宋人題跋》（臺北：世界書局，1979）上，卷五，頁94。

強烈又極其成熟的時代，才可能直接以古典風格來直指意象。而王原祁這種直接以風格語彙來表現詩意的態度，正是對王維「詩中有畫，畫中有詩」之新詮，並以風格之應用，成就了詩畫（風格）合一之理念。透過知識性的風格認知與志文間的互動，詩意的營造亦因而更加曲折。

四、盧鴻傳統的援引

盧鴻的隱居生活，是文人們欣慕想望的典型；而流傳的盧鴻《草堂十志圖》，則是這理想型態的具象化呈現。明初以來，盧鴻《草堂十志圖冊》的圖式，即因蘇州文人的隱逸文化而盛行於文人圈。江南地區，亦有數本構圖類似的盧鴻的《草堂十志圖》流傳。³⁴ 雖於明清鼎革之際，這些傳稱為盧鴻的畫跡不知散落何方；然對於《草堂十志圖》的好樂，並未隨著朝代的更迭而消滅。被歸為正統派畫家的王翬，至少便繪有四件與盧鴻《草堂圖》有關的作品。³⁵ 王原祁對盧鴻的仿擬，似乎也是這一波趨勢的產物。然而，他保留十景獨立的形制，卻採取完全脫略盧鴻圖本的仿擬方式，可謂前所未見。

畫史上有許多與盧鴻《草堂十志圖》相關的作品。它們多選取其特殊圖式，並側重人物於景點裡的活動情形，以表現隱者閑逸絕俗的情趣。明代時，盧鴻隱居地的圖式，更與蘇州的園林圖像密切結合。自杜瓊的《南村草堂十景冊》、文徵明的《拙政園圖冊》（Metropolitan Museum）、至仇英的《獨樂園圖》（Cleveland Museum），皆可窺見盧鴻圖式的影響（圖24）。³⁶ 藉著這些似曾相識的圖像，明代文人們將生活的期待，投射到盧鴻的隱居環境裡，將自我安頓於古雅的幽情中。³⁷

因為隱居的熱望而取用盧鴻圖式的態度，至明末董其昌之時，有了極大的轉變。董其昌的《山水高冊》（Nelson-Atkins Museum of Art）裡有一幀題仿盧鴻

34 吳剛毅，〈盧鴻及其畫跡偽說源流考鑑〉（臺北：國立師範大學美術史研究所碩士論文，1998），頁119-30；劉宇珍，〈項聖謨招隱山水的復古意圖〉（臺北：國立臺灣大藝術史研究所碩士論文，2002），頁51。

35 國立故宮博物院編，《王翬畫錄》（臺北：國立故宮博物院，1970），頁44、99、115、176。

36 在文徵明《拙政園圖冊》裡，如「繁香塢」即取盧鴻《草堂十志圖》之「草堂」圖式；「槐幄」則取「纂翠亭」圖式。見Shih Shou-chien, *Eremitism in Landscape Paintings by Ch'ien Hsuan (ca. 1235-before 1307)*, (Ph.D. dis., Princeton University, 1984), p.133; p.161, note 49。仇英《獨樂園圖》的研究，見余佩瑾，〈從獨樂園圖看文徵明和仇英風格的異同〉，《故宮學術季刊》，8：4（1991年5月），頁111。

37 關於盧鴻圖式在明代文人社會的風行，見劉宇珍，前引文，頁44-52。

〈雲錦淙〉(圖25)之圖。³⁸ 雖題曰「雲錦淙」,然實為今日臺北故宮本盧鴻《草堂十志圖卷》之「金碧潭」一景(圖26)。在董其昌的詮釋下,畫面於高三分之一處被分成了上下兩段,上部是由岩石堆成向左傾斜的山體與倒V字型水口,而水口處所畫的水紋,呈右上左下的漩渦狀,更加深了畫面左傾的動態,再加上下半部是由房舍與疏落石塊所組成的V字型近景,遂造成了畫面上大下小、上重下輕、上實下虛、並向左傾移的動勢。相較之下,原盧鴻之「金碧潭」,雖也是以菱形的方式圈出水域,卻因上下左右石塊與水流的平均分布,顯得四平八穩;且畫面左側石塊上一臨流獨坐的高士,抱膝昂首,徜徉其中,強調了隱士在自然中的適意情懷。故知董其昌意不在隱逸情志之描繪,而欲利用圖本的構圖,經營更富動勢的山川氣象;至於人物在環境中的感受,則非重點,故不予描繪。

在這一開裡,畫中高士自適悠游的詩意盡為屏除,山石成為表現畫面動勢的抽象元素,不具有任何象徵隱逸的精神意涵。董其昌不再視盧鴻《草堂十志圖》為隱居圖式的一大泉源,他以純粹「形式」的角度來處理盧鴻的圖像傳統,藉此實踐其「取勢」的繪畫理念。

晚董其昌一代的項聖謨,卻選擇了不同的方向。他曾提到自小學畫之始,便觀祖藏《盧鴻草堂十志圖》(臺北故宮本),影響不可謂不深。³⁹ 在他前半生戮力而作的《招隱圖》系列作品中(圖27),那奇特山石、與劇烈段落變換所呈現的雄奇世界,直令高居翰呼為西洋風格之影響。⁴⁰ 然項聖謨《招隱圖》筆墨運用的情況、及招隱之企圖,亦與盧鴻《草堂十志圖》以奇岩怪石塑造引人入勝之隱居地的作法若合符節。是以陳繼儒在見了項氏《招隱圖詠卷》(1625年)後,才會馬上聯想到兩者間筆法之相關處,而題曰:「子京先生家藏盧鴻草堂圖,為名畫第一。孔彰落筆,極得其位置奇險之處……」。⁴¹ 可知盧鴻《草堂十志圖》與項

38 董其昌在其上題云:「靈鴻草堂圖李龍眠臨本,今在京口張秋羽家,余數得寓目,因仿雲錦淙一幅於此」。見Wai-kam Ho, *op.cit.*, p.227.

39 在一幅仿盧鴻的冊頁中,項聖謨自題云:「余自髫年學畫始,便見吾祖君所藏舊人臨盧鴻草堂圖,用筆周密,今五十有三,自覺聰明不及,依稀記此。時己丑(1649)霜降為友醇拈出。」見James Cahill ed., *The Restless Landscape: Chinese Painting of the Late Ming Period* (Berkeley: University Art Museum, 1971), pl.11, p.56.

40 見James Cahill, *Fantastics and Eccentrics in Chinese Painting* (New York: Arno Press, 1976), pp. 19-22; *The Compelling Image* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), pp.98-105; *The Distant Mountains* (New York: John Weatherhill Inc., 1982), pp.130-132.

41 李鑄晉,〈項聖謨之招隱詩畫〉,《明遺民書畫研討會記錄》(香港:香港中文大學中國文化研究所文物館, 1976), 頁538。

聖謨《招隱圖》的創作關係密切。⁴²然項聖謨之復古盧鴻，不同於董其昌出於形式考量的構圖重組，而是出自「招隱」之意圖；欲繪一美好的、理想的、甚至不存在於現實世界的山水，以感召德人入山歸隱。⁴³故取意盧鴻夭矯的山石風貌，以成其招隱之志。其復古雖與吳地文士一般，皆基於隱居的觀念，卻不借用隱居的圖式，反而是以盧鴻的雄奇風格，在落落長卷上創造出引人入勝的美好山水，暗扣招隱之意。

盧鴻《草堂十志圖》的圖像與風格傳統已經過數代畫人的引用與發皇，然王原祁在《擬盧鴻草堂十志圖冊》的仿擬方式，又與上述諸人有別。王原祁很可能已見過當時所流傳的盧鴻《草堂十志圖》。當時，高士奇便聲稱自己於1670年代，便於北京見過盧鴻《草堂十志圖》，並在二十年後（1694）於京師購得此卷，⁴⁴而王原祁似乎於1686年後便常在北京，⁴⁵或許亦有機會親見。就算王原祁沒見過，其所採取的仿擬形式也說明他對此傳統並非一無所知。即便如此，他仍舊繪出了與盧鴻圖像形式完全無關的東西。

事實上，在王原祁的作品中，不只是《擬盧鴻草堂十志圖冊》與盧鴻有關，在1696年的《仿古山水冊》（南京博物院藏）裡，也有一幅「盧鴻草堂圖」（圖28），題云：「董宗伯寫盧鴻草堂圖，竊仿其意。」⁴⁶意在仿董其昌所仿的《盧鴻草堂圖》。雖不知王原祁此處所仿圖像是否確有其稿，然畫幅左側的拳狀大石，以及生長於石上的夾葉植物，皆可見於盧鴻古本。此作若以中線切割畫面，則左右呈虛實呼應之勢：左端沉重的大石塊，與右側的屋前隙地適成對比；左方前景的水域，更與右方前景的坡石作虛實之應，似在實驗水平式的虛實平衡。然畫面整體的走勢卻有股自右下而左上的力量，豐富了畫面的構圖型態。而前景坡坨配合彎曲的小樹，則形成朝向屋舍扭入的動勢，指引出隱居的處所。這樣的構圖方式，仍是在取勢的結構原則上打轉，不脫董其昌〈雲錦淙〉的做法；而王翬對盧鴻的處理，亦應如是觀之。

就在上述諸人專注於盧鴻圖式與風格的援引之時，在《擬盧鴻草堂十志圖冊》裡，王原祁卻撇開與盧鴻風格的關係，而回歸到志文本身的聯想。他把自己的創

42 劉宇珍，〈項聖謨招隱山水的復古意圖〉，頁53-60。

43 關於招隱圖之表現方式與意義，見 Shih Shou-chien, *op. cit.*, pp.123-5.

44 見臺北故宮本盧鴻《草堂十志圖》之卷尾跋文。

45 鄭威，〈王原祁年表〉，《朵雲》，35（1992年4月），頁91。

46 郭學是編，《四王畫集》（天津：天津人民美術出版社，1992），圖版146。

作處境，還原到盧鴻下筆時的當下，與盧鴻問著同樣的問題：基於文字，該如何形塑圖像？

王原祁的處境顯然較盧鴻不利，他不能再重複盧鴻所創造過的圖像，則他該如何翻出新意？《擬盧鴻草堂十志圖冊》最特殊之處，在結合了「仿古冊」與「詩意冊」的繪製。「仿古冊」的主體在風格的形式，「詩意冊」的重心卻在於詩意的呈現。王原祁運用風格的形式模式與畫史認知，並以「特定風格，配應特定景點」的手法，將風格結合景意，故得以一新盧鴻〈草堂十志〉文的圖像。對畫家盧鴻而言，王原祁的做法，實有與之相抗衡的意味。

而風格與景意的搭配，又為畫家的著力點所在。當董其昌面對同代人一窩蜂繪製詩意圖的風尚，發出「題畫不必與畫有合」的絕俗之語（圖29），⁴⁷徹底泯除畫中詩意之存在時，⁴⁸得其繪畫理念「正傳」的王原祁，卻在這件作品中，運用豐富的風格傳統，與刻意添加的點景人物，呈現了盧鴻文本之詩意，令觀者在見其復古風格之餘，比見其暗合詩意之處。這不僅是對詩人盧鴻所描繪之文學意象的回應，更是對王維那「詩中有畫，畫中有詩」評價的回歸。

五、《仿王維輞川圖卷》

王原祁在創作《擬盧鴻草堂十志圖冊》時，矗立在他面前的巍然典型，除了盧鴻，還有王維。

自董其昌以來，王維即為文人畫道追求的無上典範。當董其昌煞費苦心地追索其風格，並終於以最單純的「直皴」，掌握住王維「筆意縱橫、參乎造化」的根本源泉時，南宗道統，亦於焉確立。⁴⁹之後，則由王時敏傳燈相續。王原祁自幼秉承庭訓，不只一次在畫上提及董王之授受因緣，⁵⁰敘論繪畫正統，謂「畫家自右丞以氣韻生動為主，遂開南宗法派」。⁵¹雖自己「所學者大痴也，所傳者大

47 語出董其昌畫作《山水高冊》之題跋，圖見Wai-kam Ho, *op. cit.* p.224。

48 關於董其昌「繪畫歸繪畫，故事歸故事」之態度，見吳訥孫，〈董其昌與明末清初山水畫〉，《朵雲》（1990年1月），頁26-8。

49 石守謙，〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第65本，第2分（1994年6月），頁310-19。

50 （清）王原祁撰、王保誌輯，《王司農題畫錄》，第24條〈仿設色大痴巨幅李匡吉求贈〉，頁163、第138條〈仿大痴山水卷〉，頁216。

51 （清）王原祁，《麓臺題畫稿》，第44條〈仿黃子久設色為沛翁殷大司馬〉，頁708。類似題跋亦見第15條〈仿大痴九峰雪霽意為張樸園先生〉，頁704；第39條〈畫家總論題畫呈八叔父〉，頁707。《王司農題畫錄》，第135條〈仿宋元十幀〉，頁222。

痴也」，⁵²然對於王維這最高典範，自是莫失莫忘、不離不棄。是以創作盧鴻之時，便思及王維《輞川》；當王維的影子一浮現，《擬盧鴻草堂十志圖》，便不只意在盧鴻，而於王原祁之畫道追求，佔有里程碑之地位。

在《擬盧鴻草堂十志圖冊》中，王原祁刻意以新的方式來表現詩意；用風格結合意象，一方面展現其縱橫古典風格之能事，一方面也呈現了前所未見的詩畫關係。這對「詩畫合一」的新詮，正是對王維典範的追求與回歸。

而從《擬盧鴻草堂十志圖冊》到《仿王維輞川圖卷》的這三年，是一段漫長的等待過程，等待著石刻粉本的出現。王原祁嘗謂：「古人長卷，自摩詰輞川圖始立南宗模則，惜余未之見」，⁵³其欲繪王維之心緒如此切切，而未見粉本之惆悵亦如許昭昭。直到1710年的秋天，才得以一償宿願。打從一開始，王原祁便決定要以異於《擬盧鴻草堂十志圖冊》、並刻意保留祖本構圖樣貌的手法重新詮釋《輞川圖》。全卷分為三大段落：由輞水至孟城坳段，是「∞式」的構圖法（圖30）；自文杏館到北垞，則是「○式」圈圍空間的緊湊連結；至鼓湖以下，便以右上左下的山脈走勢支配著該段的構圖。這種構圖方式，將原石刻本中，各景平均居於畫幅中央的鬆散構圖，調整為有主有從、氣勢緊湊的佈局。故謂「參考以我意自成」，運以自己獨到的取勢、用筆與設色之法，增益其秀潤；如同書家臨刻帖時，於把握筆劃的基本型態之後，還要以墨色的濃淡、使筆的力道，來增添字的神采。

待王原祁等到石刻本之後，「方知右丞用意之深遠…不知真筆墨之運用又何如耳…」。⁵⁴這「不知真筆墨何如」所透露的較量意味，是王原祁執著於王維構圖原型的原因；欲在相似的構圖上，較量筆墨成就的高下，故有「未見粉本，不敢妄擬」的謹慎態度。其欲憑筆墨血戰古人的企圖如此熾烈，是以《擬盧鴻草堂十志圖冊》與《仿王維輞川圖》的重建模式才會如此不同。盧鴻的《草堂十志圖》，仍有水墨繪本傳世；而王維的《輞川圖》，卻只在石刻本中存其大要。當王原祁面對盧鴻的墨跡繪本之時，要自出新意；面對南宗風格之祖的名跡刻本，最要緊的，則是在重現其未化為刻本前之神氣：要重新回溯王維的創作過程，進而比配王維，與之同躋於大師之流。

52 (清)王原祁，《麓臺題畫稿》，第47條〈又仿大痴設色爲輪美作〉，頁708。又見第11條〈仿黃大痴長卷爲鄭年上作〉，頁704。

53 語出《王司農題畫錄》，第126條〈仿大痴富春山圖長卷〉，頁210。此跋雖題於1711年春（當時王原祁已見過石刻本了），然這二句乃追憶過往之詞，故引用之。

54 (清)王原祁撰、王保謙輯，《王司農題畫錄》，第126條，頁210。

然《仿王維輞川圖》，除了氣勢撼人的虛實結構處理，以及用筆的天機活潑外，最特殊、最有別於其他仿古作品的，便是其繽紛的色彩。或以爲此繽紛色彩之呈現，乃是王原祁對王維〈輞川〉詩意之表達，⁵⁵此亦爲王原祁於詩畫理想之著意處。〈輞川集〉共二十首，各有對象、各懷情境、各具姿容；但《輞川圖卷》之創作，卻是連成一氣的整體，則該如何呈現詩意？

然王維〈輞川集〉詩中，的確蕩漾著鮮麗的色調，如詩中提及之夕嵐、青翠、紅萼等。⁵⁶這些豐富的色調，實爲此二十首詩所共享之情調。王原祁在此卷中，運用了倍於其他畫作的色彩處理：藍、綠、淺絳，各以融容之筆觸皴染山石。尤其是零落於手卷各段的朱紅色；類似的朱紅色，在同時代復古畫作中，多爲秋意之表達。而〈輞川集〉詩中，亦屢屢言及秋光。⁵⁷在相當於刻本中「茱萸泮」之位置者（圖31），更以艷麗朱紅於綠蔭底上點出，與其詩所云：「結實紅且綠，復如花更開」極爲相配，⁵⁸此景的確可見王原祁在用色上表現王維詩意之處。

這種詩意之表現，亦是王維所立下之詩畫理想的實踐。在《擬盧鴻草堂十志圖冊》中，詩意是藉由大師風格所蘊藏之形式與意義的傳統來表達；在「風格樣式」的層面結合詩意，且由整個人文傳統來凝聚詩意。然《仿王維輞川圖卷》中所運用的「色彩」，更是構成畫面的基本元素。王維詩作中貫串的色彩意象，並非藉由物體表面的實際顏色呈現；它脫略了物體形象，被解構成筆觸片片，色彩經由筆觸之交雜而於畫紙上跳躍相融。藉著筆觸與色彩的結合，於下筆的同一瞬間，便同時展現天機縱橫的活潑筆墨與〈輞川集〉詩意。此等詩畫合一之呈現，已不再由龐然的人文傳統來指射，而更貼近於繪畫行爲本身，更具有抽象的質素。在筆、墨、色、塊、脈交織而成的渾淪元氣裡，王維「筆意縱橫，參乎造化」的自然天真、磅礴氣勢，仿若重現目前。⁵⁹詩意，乃是經由色彩與筆觸的繪畫元素，渾然天成地從筆端流露。

55 謂王原祁以明麗色彩表右丞〈輞川集詩〉色彩躍動之美者，見石守謙等著，《中國古代繪畫名品》（臺北：雄獅圖書公司，1986），頁130。

56 （清）曹寅、彭定求輯，《御定全唐詩》，卷128，頁7-10。

57 如〈華子岡〉的「連山復秋色」、〈木蘭柴〉之「秋山斂餘照」、〈樂家瀨〉的「颯颯秋雨中」等。出處同上註。

58 同上註。

59 「筆意縱橫、參乎造化」之語，出自董其昌《容臺別集》（臺北：中央圖書館，1968），原文爲：「雲峰石跡，迥出天機，筆意縱橫，參乎造化」，見卷六，頁六b。又，此語實自米芾《畫史》來，然米芾原文爲：「雲峰石色，絕跡天機，筆思縱橫，參於造化」；見《美術叢書》10（臺北：藝文印書館，1975），《畫史》，頁8。本文以董其昌南北宗正統畫之觀點來理解王原祁，故以董其昌之文字爲據。

其題識云：「墨刻中參以己意，如見右丞陽施陰設，移步換形之妙。即云拙劣，亦略得詩中有畫，畫中有詩遺意」，或此之謂也。

六、王原祁的畫道追求

董其昌所倡議的南宗畫脈，以畫學為志業，有本有源、有典式、有傳承、有理想，可供遵循，可堪志求。王原祁嘗云：「筆墨余性所近，對此萬慮俱忘。童而習之，今雖垂暮，始終如一徹也。」⁶⁰他自幼便從王時敏學畫，弱冠時得授正宗法脈，明畫道正統之所在。⁶¹二十九歲時舉進士，其祖王時敏並不勉其經世濟民之業，反謂：「汝幸成進士，宜專心畫理以繼我學。」⁶²並作《付孫原祁山水冊》以勵之，⁶³期許之殷，可見一斑。祖父的企盼，本身之好樂，再加上董其昌法統的理想性，令王原祁終其一生，兢兢於繪事，「每舉一筆必審顧反覆」，無一筆苟下。⁶⁴精嚴的作畫態度，實源於自身對畫道之志求。

1700年，他於將屆耳順之齡（59歲），入侍南書房為內廷供奉，鑑定古今書畫名蹟，⁶⁵得以遍歷皇室收藏，對重視古典之南宗正傳而言，機緣堪稱殊勝。1705年，更充任《佩文齋書畫譜》總裁，編葺古往今來一切畫學論著，使其「各類相從」，不至「種類互錯，漫無統紀」。⁶⁶此書之編纂，就帝王而言，實有統整畫學，集其大成之意味。

而集大成本是正統畫派所追求者。惲壽平稱王翬：「古今來筆墨之至齟齬不能相入者，石谷則羅而致之筆端，融洽而出，神哉技乎」。⁶⁷如《仿巨然與燕文貴山水》（Metropolitan Museum）（圖32），匯合了巨然與燕文貴這兩種毫不相干的風格，不再依循南宗與北宗之判然分野，而要綜合不可能匯集的風格，繪出古人無法想見之山水。這是王翬的大成。

60（清）王原祁撰、王保謨輯，《王司農題畫錄》，〈仿大痴設色為元成表弟〉，頁157。

61（清）王原祁，《麓臺題畫稿》，第11條〈仿黃大痴長卷為鄭年上作〉，頁704；第47條〈又仿大痴設色為輪美作〉，頁708。

62（清）張庚，《國朝畫徵錄》（收於《中國書畫全書》，第10冊），頁440。

63 鄭威，〈王原祁年表〉，頁90；徐邦達編，《歷代流傳書畫作品編年表》（香港：中華書局，1974），頁375。

64 關於王原祁之作畫態度，張庚有極其精采傳神之記載。見張庚，前引書，頁440-1。

65 鄭威，〈王原祁年表〉，頁100；《王司農題畫錄》，〈仿大痴設色為王德沛〉，頁158、〈仿子久擬北苑夏山圖〉，頁188；張庚，前引書，頁440。

66（清）玄燁（清聖祖），〈御製佩文齋書畫譜序〉，《佩文齋書畫譜》，臺灣商務印書館據國立故宮博物院藏本影印（臺北：臺灣商務印書館，1983），第819冊，頁1-2。

67 同註62，頁433。

而王原祁之大成，是恪守體勢的。他以為：「古人南宋（宗？）北宋（宗？）各分眷屬，然一家眷屬內，有各用龍脈處、有各用開合起伏處，是其氣味得力關頭也，不可不細心揣摩」。⁶⁸即使同為南宗，同源董巨，仍迥然有別。由於其風格之體勢不同，故各能代表某種風景意象，而成爲《擬盧鴻草堂十志圖冊》最重要的創作思維之一。

連結王原祁晚年的重要事件與作品，我們可以大膽地說，王原祁是有意識地以作品來總結一生之畫道追求。集大成的實踐，於1708年的《擬盧鴻草堂十志圖冊》始見。在此套冊頁中，他以各家體勢，配應志文的意象，展現其把握住各風格畫法三昧的自信，此乃王原祁在形式復古方面的企圖。

1710年的《元四家合卷》（圖33），是其形式復古的更進一步追求。王原祁在卷末題跋中云：

元季四家，悉宗董巨，各有作用，各有精神。古人講求筆墨，間爲兩家合作，從未有四家同卷……余學宋元諸家，每有彙成一卷之志事，故糾紛多年未成，今先以四家試之。卷內開闔變化，自出機杼。奇思雖無，陳言盡去，輟筆諦觀，無鈎巾棘履之態……⁶⁹

此作全長945.5公分，前半段的三角形山體，與沿著輪廓綴上的苔點，以及平臺母題，都依稀可辨黃公望的面目。至中段處，畫幅中央忽橫亙一灘渚，與其左方更上緣處的坡岸成合抱之勢，正是自倪瓚一河兩岸的構圖脫來。其上並出現一垂直挺立的石塊，坡石輪廓折角明顯，用筆趨方趨硬，恰是倪瓚折帶皴之筆意。而這兩道坡岸之間，包夾著團團叢簇的山巒，筆法則轉繁轉密，線條本身並帶有扭動之勢，的是王蒙之結構與筆墨；類似的處理，亦可在王原祁《仿王蒙山水軸》（1669年）上得見。⁷⁰緊連著這波洶湧山勢的，是直聳秀拔的山體，用筆亦較圓鈍濕潤，其中幾座山頭更以淡而濕的墨色繪出山體的明暗，山間且見蹊徑深入，表現的應是吳鎮的風貌。很顯然地，王原祁雖以個人特徵明顯的筆墨繪成全卷，猶然兢兢保留各家的樣態。這是將四家風格彙寫合一，企得筆墨雖自我出，而又各具四家面目、可個別識出的追求與成果。在掌握了各家風格、並運用各家風格實踐詩畫合一之理念後，他要將各家體勢，融成一卷；又各具其本來面貌，集其大成。

68（清）王原祁，《雨窗漫筆》（《中國書畫全書》本，第8冊），頁710。

69 臺北私人收藏。見《悅目—中國晚期書畫》圖版篇，圖版56，頁312-20，題跋見於《王司農題畫錄》，頁211。

70 圖見江兆申，《清王原祁畫山水畫軸特展》（臺北：國立故宮博物院，1997），圖版6，頁11。

然而，王原祁《擬盧鴻草堂十志圖冊》的著力點不只在形式的層面，還有詩畫關係的突破。在此之前，王原祁便已開始思索詩畫表現的問題。他在1702年繪製了一套《仿古山水冊》，並於末幅題跋闡述其對詩畫關係的看法：

昔人評摩詰輞川圖云「詩中有畫，畫中有詩」，蓋言畫中之神韻也。後人遂以詩為畫題，而苑體即用為格律。畫中筆墨，往往為詩所拘矣。冊中諸幅，皆余應制之作，進呈之後，復取縑素點染之以存其稿……每幅求名人書詩，以顯畫意……⁷¹

顯然他對於「依詩作畫」的方式並不認同，而提出「觀畫憶詩」的反向思考。冊中所繪，乃先前應制之作的存稿，王原祁便據以倩請當時同在京中任職的同事於各頁對幅上題詩，讓圖畫自己對觀者召喚古人詩意。

這是個有趣的實驗，十一個受邀題詩的觀眾，大致呈現了兩種思考方向。其一是選取與畫中場景有所對應的詩作，如〈仿倪高士〉一開，王奕清題云：「水露淺沙無客泛……卻被春教寂寞歸。」以「無客」與「寂寞」，回應倪瓚風格的簡淡寂寥。另〈仿范華原〉對幅上的題詩，亦以「絕頂樵迴人未見」，呼應畫中左側山路的負薪樵者。

第二種題詩的策略，則不拘於畫裡物象，純屬觀者讀畫後的自由感興。如〈荆關遺意〉一開，毫無風雨之狀，孫致彌卻題上了唐代杜荀鶴的詩作：「忽地晴天作雨天，全無暑氣似秋間」。題詩者的著眼點或許在讚頌此圖令人暑意全消，卻從而誤導了《石渠寶笈續編》的著錄者，使之將此幅描述為雨景之作。⁷²可見詩中所述，未必與畫幅呈現的情景相應和，而有相當程度的轉化；觀者的自由想像，亦使題畫的結果有著無限可能，是故特定畫稿，未必能召喚特定詩意。

這暴露了詩與畫之間無法真正溝通表意的侷限。王原祁雖欲藉「名人書詩以顯畫意」，然所題詩作是否真為畫意所在，實難以檢證。詩與畫間某種程度上的「著相」對應，似乎是不得不然的措施。王原祁在這套冊頁裡，雖欲以「觀畫憶詩」的方式重新找回繪畫的主體性，卻仍遭遇詩與畫不相通的問題。則畫中筆墨，如何能於不為詩所拘的同時，又能與詩文相互輝映？

《擬盧鴻草堂十志圖冊》以風格樣式來繪寫詩意，是王原祁最後提出的解決辦法，使繪畫的語彙（即風格樣式）與文字意象有所對應，從而在繪寫風格的同

71 這套冊頁現藏於國立故宮博物院。著錄見（清）王杰等輯，《秘殿珠林·石渠寶笈續編》（臺北：國立故宮博物院，1971），冊三，頁1732下-1735上。

72（清）王杰等輯，《秘殿珠林·石渠寶笈續編》，冊三，頁1734上。

時，便能即刻呈現文字意象，並進而令風格樣式的畫史意涵與詩文間進行反覆的對應與參照。在這樣的詩畫關係裡，繪畫不再遷就於詩句，而處於其悠長的大師傳統中，保有其構圖與筆墨的形式典律；而繪畫除擁有絕對的主體性外，亦不致與對應的詩作疏離。這或許便是王原祁所謂「不為詩所拘」的境界吧！

1711年《仿王維輞川圖》之作，更將此詩畫關係往前推進了一步，意欲在形式與意義這兩個層面規模王維，殊為其畫道志求之終極表現。卷末題跋很能反映他此際的想法：

六法中氣運生動，得天地真文章者自右丞始。北宋之荆關董巨二米李范、元之高趙四家，俱祖述其意，一燈相續，為正宗大家。南宋以來雖名家蠅立，如簇錦攢花，然大小不同、門戶各判，學者多聞廣識，皆可為腹笥之助。若以為心傳在是，恐未登古人之堂奧，徒涉古人之糟粕耳。有明三百年董思翁一掃蠶叢，先奉常祝成衣鉢，余髫髻時承歡膝下，間亦竊聞一二。

近與寄翁老先生論交已久，三年前擬盧鴻草堂圖，即相訂為輞川長卷，以未見粉本，不敢妄擬，客秋偶見行世石刻，並取集中之詩，參考以我意自成，不落畫工形似，迄今已九閱月。公事之暇，無時不加點染，墨刻中參以詩意，如見右丞陽施陰設，移步換形之妙。即云拙劣，亦略得詩中有畫，畫中有詩遺意。

跋文中，王原祁先序列畫道淵源，明王維為正宗之始，而由董其昌、王時敏承此道統，乃至原祁，以見其正傳。繼而述已成畫因緣，以表其有待不妄。全卷筆墨活脫、色彩耀然，脈勢貫串、氣勢磅礴，全是王原祁五十年功夫所致，然猶可於其佈置梗概，一窺王維粉本構局。這正是王原祁所欲追求的境界，學古人於「不即不離」處，⁷³於自運中，見古法式，故云：「謂我似古人我不敢信，謂我不似古人我亦不敢信」。⁷⁴除此之外，更可見王原祁於色彩繽紛處，渾然天成地統合二十景之詩意，再造「詩中有畫，畫中有詩」的境界。

王維是南宗之祖。以其粉本為宗，重新以筆墨詮釋，以色彩漾其詩意，實有向祖師致敬，並與之同躋畫道正統，永垂不朽之意圖。

73 (清)王原祁撰、王保謨輯，《王司農題畫錄》，〈溪山合璧彙寫黃倪王吳四家筆意〉，頁211。

74 (清)王原祁，《麓臺題畫稿》〈仿大痴長卷為鄭年上〉，頁704。

他顯然對自己的表現極為滿意，在卷尾錄上〈輞川集詩〉，落款後，蓋上了「摩詰後身」的印章（圖34）。⁷⁵這是他對一己畫藝之自許，和在畫史上與王維並轡的追求。他除了嘆惋「不知當年真虎筆墨何如？神韻何如？」外，⁷⁶想必更是「恨古人不見我」吧！⁷⁷

七、結 語

王原祁雖屢屢於題跋中稱述自己「所學者大癡，所傳者大癡」，⁷⁸然在《擬盧鴻草堂十志圖冊》與《仿王維輞川圖卷》的繪製來看，他取法乎上的根本對象，仍是正統派理論思維裡最根源的宗師—王維。由於所有南宗的大師，都在筆墨的精神層次—「筆意縱橫，參乎造化」的境界上與王維若合符節，故王原祁可以藉著其中一人的筆法，進而捕捉任何其他大師的創作妙諦，甚至是早已不知面目的王維。

而《擬盧鴻草堂十志圖冊》所揭櫫的，不僅是王原祁對於風格形式的理解，還有他溝通詩畫媒介的努力。這一切的追求標的，都源出於「王維」典範的啓發。此與董其昌的南北宗論有著密不可分的關係。這套藝術理論，不只以貫通的系譜理出一套畫史的發展，更因為典式與法統的確立，使得繪畫藝術的實踐過程趨近於儒者對於道統的追求，而值得傾畢生之心力朝著目標琢磨、邁進。然作為典範的王維，在畫史上實是個模糊的形貌，卻也因而具有相當程度來自於文本、或傳稱畫跡的詮釋空間。董其昌便是憑著米芾稱許王維的字眼「筆思縱橫，參於造化」，領悟到繪畫行為並不在於描繪物象，而是要以畫紙上的堆山壘石、以筆

75 查上海博物館編，《中國書畫家印鑑款識》（北京：文物出版社，1987）、王季遷、孔達合編，《明清畫家印鑑》（Hong Kong: Hong Kong University Press, 1982）、國立中央故宮博物院共同委員會，《晉唐以來書畫家鑑賞款印譜》（臺北：藝文出版社，1964），皆無此印。此印章似乎只為了《仿王維輞川圖》存在。

76（清）王原祁，《麓臺題畫稿》中，王時敏謂黃公望《秋山圖》乃其生平第一，惜原祁之世已不復見。王原祁對此無存名蹟，仿之再三，存世題語便屢有《仿秋山圖》之字眼。王原祁對黃公望《秋山圖》之再三追摹，欲以己之筆墨，回復古人面目，甚至與古人一較短長的態度，正可呼應《輞川圖》之作。見《王司農題畫錄》第11、27、37、58、61、90、98、153條。而此語出《麓臺題畫稿》，〈題仿大痴設色秋山為鄒拱宸〉，頁407-8，作於1713年，為以上諸幅《秋山圖》中最晚成者，亦成於《仿王維輞川圖卷》之後，然以其成畫時間點與「不知當年真虎」云云而觀，適足以窺其當時總結自身畫道成就之自信與豪情。

77 語出董其昌《江山秋霽》（Cleveland Museum of Art）上的題識，見Wai-kam Ho, op.cit., p.240.王原祁不僅深受董其昌復古理論的影響，他對於畫道的追尋熱誠、以及與古人爭鋒的自我期許，實亦與董其昌有著相似的表现。

78（清）王原祁，《麓臺題畫稿》，第47條〈又仿大痴設色為輪美作〉，頁708。

墨的活潑韻致，掌握天地化育萬物的的原動力。故在他眼裡，那些針對特定詩文而作的詩意圖實是毫無必要，復古的路徑亦因而導入了純然的形式組構。

而王原祁一方面承襲了董其昌所標舉的形式原則，另一方面則對王維典範進行更深刻的思索，從詩畫關係的角度，重新探討王維典範的可能性。他結合了形式追求與詩畫理想，不僅將詩畫關係帶向前所未有的新境界，亦使南北宗復古理論的內容更臻完美。就畫意的層面來看，實代表了董其昌復古主義之轉向。可惜的是，後世顯然並未注意到王原祁的企圖；正統派裡，再無人就典範的詮釋性進行深入的反思了！

附錄（一） 盧鴻〈草堂十志〉志文（詞則不錄）

1. 「草堂者，蓋因自然之蹊阜，當墉洫資人力之締構，後加茅茨，將以避燥濕，成棟宇之用。昭簡易叶乾坤之德道。可容膝休閒，谷神同道，此其所貴也。及靡者居之，則妄為翦飾，失天理矣。」
2. 「倒景臺者，蓋太室南麓，天門右崖，傑峰如臺，氣凌倒景。登路有三處可憩或曰三休臺，可以邀御風之客，會絕塵之子。超逸真，蕩遐襟，此其所絕也。及世人登焉，則魂散神越，目極心傷矣。」
3. 「樾館者，蓋即林取材，基巔柘，架茅茨，居不期逸，為不至勞，清談娛賓，斯為尚矣。及盪者鄙其隘闕，苟事宏緬，乖其賓矣。」
4. 「枕煙廷者，蓋特峰秀起，意若枕煙，秘廷凝虛，窅若仙會，即揚雄所謂爰靜神游之廷是也。可以超絕紛世，永絕潔精神矣。及機士登焉，則寥闕懍恍，愁懷情累矣。」
5. 「雲錦淙者，蓋激溜衝攢，傾石叢倚，鳴湍疊溜，噴若雷風，詭輝分麗，煥若雲錦，可以瑩發靈矚，幽玩忘歸。及匪士觀之，則反曰寒泉傷玉趾矣。」
6. 「期仙磴者，蓋危磴穹窿，迴接雲路，凌仙髣髴若可期。及儒者毀所不見，則黜之，蓋疑冰之談信矣。」
7. 「滌煩磯者，蓋穹谷峻崖，發地盤石，飛流攢激，積激成渠，澡性滌煩，迴有幽志，可為智者說，難為俗人言。」
8. 「冪翠庭者，蓋崖巘積陰，林蘿沓翠，其上綿冪，其下深湛，可以王神，可以冥道矣。及喧者游之，則酣謔永日，汨清濃厚。」
9. 「洞元室者，蓋因巖作室，即理談玄，室返自然，元斯洞矣。及邪者居之，則假容竊次，妄作虛誕，竟以盜言。」
10. 「金碧潭者，蓋水潔石鮮，光涵金碧，巖葩林蔦，有助芳陰，鑿洞虛，道斯勝矣。而世生纏乎利害，則未暇游之。」

附錄（二） 王原祁〈擬盧鴻草堂十志圖冊〉跋文

1. 「草堂為盧高士安神養性之地，寫右丞山莊圖擬之。王原祁。」
2. 「人家在仙掌，雲氣欲生衣。倒景臺，仿大痴。麓臺。」
3. 「寫樾館，用黃鶴山樵丹臺春曉筆。麓臺。」
4. 「山峰枕煙，用筆位置惟氣與神，此妙米家得之。茂京。」
5. 「淙名雲錦，可借桃花春水之意，兼仿趙大年、松雪筆。麓臺。」
6. 「用梅道人關山秋霽法寫期仙磴。王原祁。」
7. 「筆墨奔放，水石容與，此江貫道得力處，以寫滌煩磯，庶幾近之。石師道人。」
8. 「冪翠庭，山深處也，靜似太古，仿北苑設色，方表其意。王原祁。」
9. 「地閑心遠，山高水長，仿荆關遺意寫洞元室。茂京。」
10. 「松翠楓丹，光涵金碧，斯潭為十幅勝地。兼用趙承旨、千里筆。王原祁。」



圖1 盧鴻《草堂十志圖》之〈草堂〉
國立故宮博物院藏



圖2 王原祁《擬盧鴻草堂十志圖》之
〈倒景台〉 1708 北京 故宮博物院藏



圖3 王原祁《擬盧鴻草堂十志圖》之〈期仙磴〉
1708 北京 故宮博物院藏



圖4 王時敏《小中現大冊》之
吳鎮《關山秋霽圖》 國立故宮
博物院藏

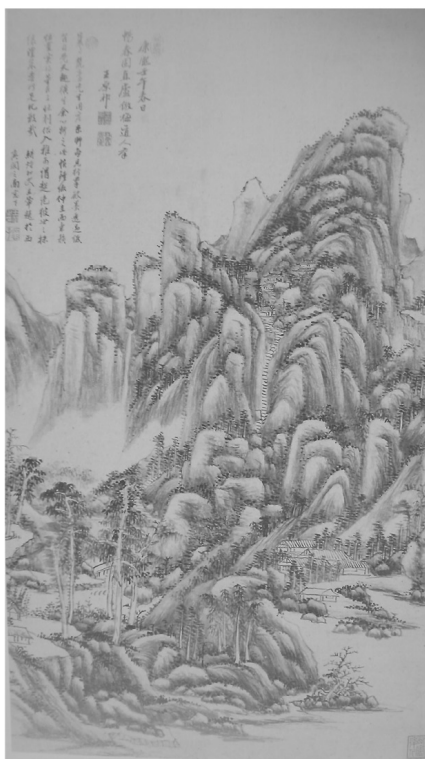


圖5 王原祁《仿吳鎮山水圖軸》
北京 故宮博物院藏



圖6 王原祁《擬盧鴻草堂十志圖》之〈枕煙廷〉
1708 北京 故宮博物院藏



圖7 王原祁《擬盧鴻草堂十志圖》之〈金碧潭〉
1708 北京 故宮博物院藏



圖8 王原祁《擬盧鴻草堂十志圖》之〈雲錦淙〉
1708 北京 故宮博物院藏



圖9 王原祁《擬盧鴻草堂十志圖》之〈樾館〉
1708 北京 故宮博物院藏



圖11 王時敏《小中現大冊》之王蒙
《林泉清集》 國立故宮博物院藏



圖10 盧鴻《草堂十志圖》之〈樾館〉
國立故宮博物院藏



圖12 王蒙《芝蘭室圖》 國立故宮博物院藏



圖13 王原祁《擬盧鴻草堂十志圖》之〈翠庭〉
1708 北京 故宮博物院藏



圖14 王時敏《小中現大冊》
之趙孟頫《松下鳴琴》
國立故宮博物院藏



圖15 王原祁《擬盧鴻草堂十志圖》之〈洞元室〉 1708 北京 故宮博物院藏



圖16 王原祁《擬盧鴻草堂十志圖》之〈潞煩磯〉 1708 北京 故宮博物院藏



圖17 王原祁《擬盧鴻草堂十志圖》之〈草堂〉 1708 北京 故宮博物院藏



圖18 郭世元刻《王維輞川圖》石刻本



圖19 王原祁《仿吳鎮關山秋霽圖》
北京 故宮博物院藏



圖20 盧鴻《草堂十志圖》之〈洞元室〉
國立故宮博物院藏



圖21 王時敏《杜甫詩意圖冊》之一
1668 北京 故宮博物院藏



圖22 王時敏《杜甫詩意圖冊》之二
1668 北京 故宮博物院藏



圖24-a 杜瓊《南村別墅十景圖》之〈蕉園〉
上海博物館藏



圖23 吳鎮《蘆花寒雁圖》
北京 故宮博物院藏



圖24-b 文徵明《拙政園圖冊》之〈嘉實亭〉
Metropolitan Museum of Art



圖24-d 盧鴻《草堂十志圖》之〈樾館〉
國立故宮博物院藏



圖24-c 仇英《獨樂園圖卷》之〈採藥圃〉
Cleveland Museum of Art

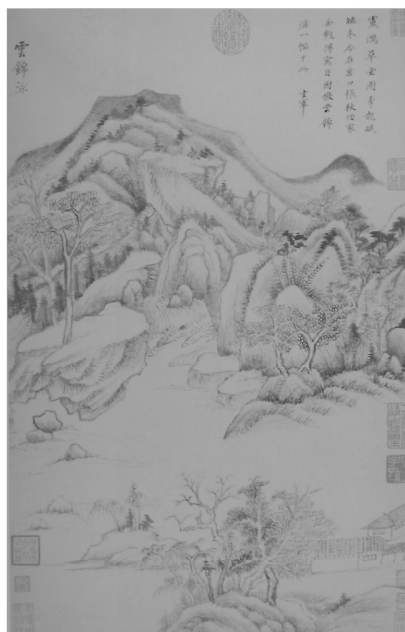


圖25 董其昌《山水高冊》之
〈雲錦淙〉 Nelson-Atkins Museum of Art



圖26 盧鴻《草堂十志圖》之〈金碧潭〉
國立故宮博物院藏



圖27 項聖謨《後招隱圖》 局部 1640 32.4x772.5 cm 國立故宮博物院藏



圖28 王原祁《仿古山水冊》之
〈仿董宗伯寫盧鴻草堂圖〉 1696
南京博物院藏

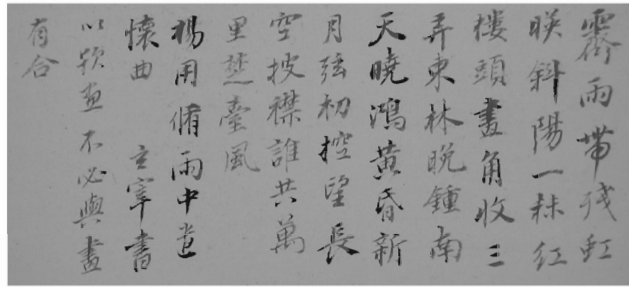
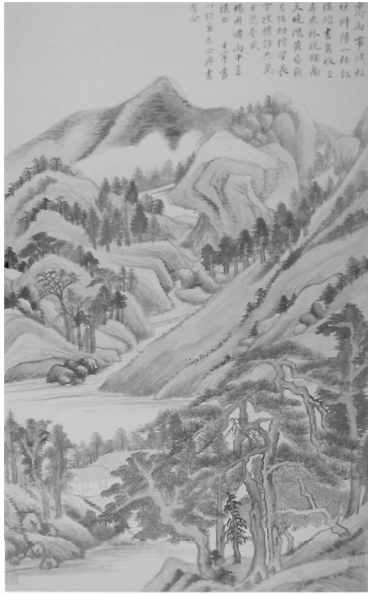


圖29 董其昌《山水高冊》之〈雲錦涼〉 Nelson-Atkins Museum of Art

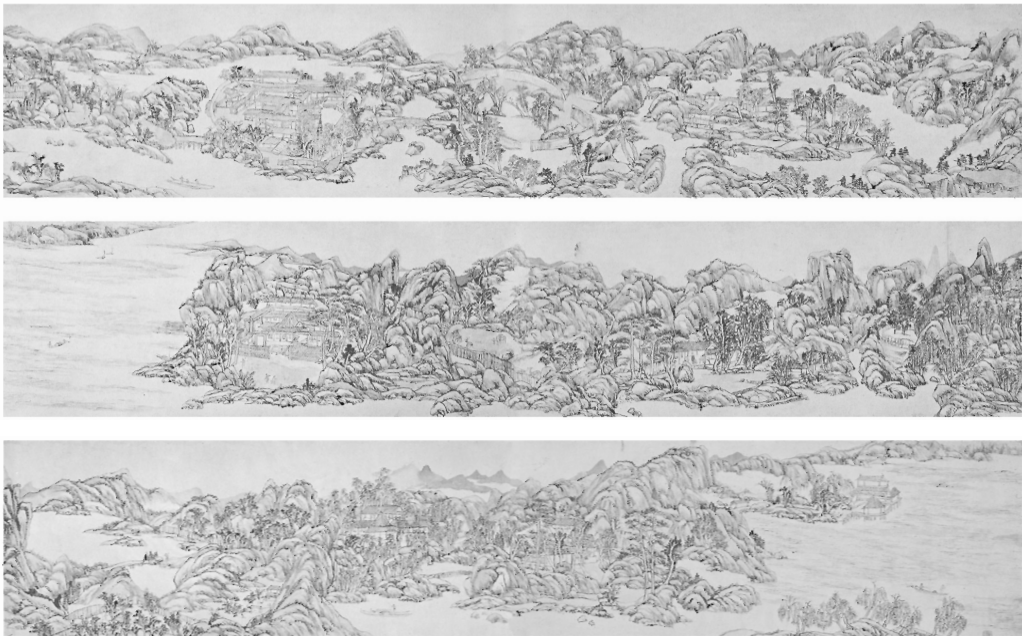


圖30 王原祁《仿王維輞川圖卷》 1711 35.7x537.2 cm Metropolitan Museum of Art

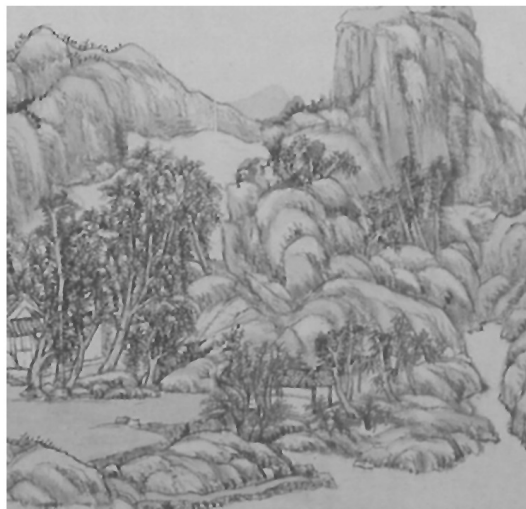


圖31 王原祁《仿王維輞川圖卷》之
「茱萸泮」細部 1711
Metropolitan Museum of Art



圖32 王蒙《仿巨然與燕文貴山水》局部 Metropolitan Museum of Art

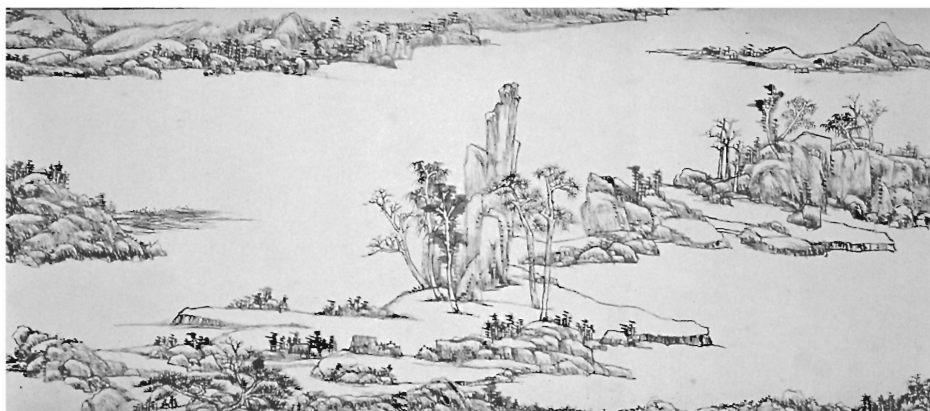


圖33 王原祁《仿元四家合卷》局部 1710 紙本 45.6x945.5 cm
臺北 石頭書屋收藏

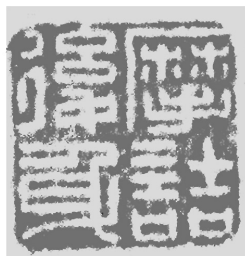
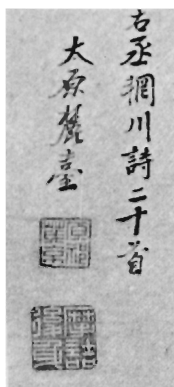


圖34 王原祁《仿王維輞川圖卷》之
「摩詰後身」印 1711
Metropolitan Museum of Art